

**CONFABULACIÓN INTERSEMIÓTICA  
EN *EL SECRETO DE ARTEMISIA Y OTRAS HISTORIAS*  
DE GERARDO PIÑA-ROSALES<sup>1</sup>**

GRACIELA S. TOMASSINI<sup>2</sup>

**E**n *El secreto de Artemisia y otras historias* Gerardo Piña Rosales reúne relatos ya publicados, dispersos en revistas especializadas, actas de congresos y antologías, a los que suma algunas piezas inéditas. La distribución del conjunto en tres series comunica al volumen un ritmo espacial al que contribuyen las fotografías, también de su propia autoría, algunas insertadas en el cuerpo de los textos, otras ubicadas en la pausa que media entre el final de un relato y el comienzo del siguiente; esta serie iconográfica de sobresaliente calidad artística interactúa con los textos en virtud de su pregnancia de sentido y capacidad para interpelar al lector-contemplador. El arreglo serial de los componentes textuales e iconográficos, autónomos en sí mismos, merece consideración especial. Numerosos estudios dedicados a la integración en series de textos narrativos autónomos —entre ellos, los reunidos por Pablo Brescia y Evelia Romano en *El ojo en el caleidoscopio*, 2006) subrayan el plus significacional, la resemantización de las piezas individuales en un conjunto cohesio-

<sup>1</sup> Piña Rosales, Gerardo. *El secreto de Artemisia y otras historias*. Madrid: Visor, 2016.

<sup>2</sup> ANLE, Doctora en Letras Modernas por la Universidad de Córdoba, Argentina. Como investigadora del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario, integra con Stella Maris Colombo un equipo que ha desarrollado proyectos sobre literatura argentina e hispanoamericana y actualmente se dedica al estudio de la microficción, su historia, sus poéticas y sus proyecciones didácticas.

nado por recurrencias temáticas, retóricas o estilísticas, que no resta autonomía a cada unidad, pero redefine el pacto de lectura. En el libro que nos ocupa, contribuye a esta articulación la presencia de un texto como “Captatio benevolentiae”, que si bien inaugura la primera serie, reviste una función liminar que se extiende a todo el volumen, como una suerte de marco interiorizado evocador, en clave paródica, de aquellos exordios de los libros medievales, especialmente los de caballerías, cuyo propósito consistía en captar la adhesión del lector. Mimando la típica falsa modestia propia del género parodiado, la voz enunciante asume un tono irónicamente paternalista al desdoblarse en juez y parte (o “autor” y lector de su propia obra), para recorrer el camino de su vocación “escritularia”<sup>3</sup> desde sus primeros escauceos en Tánger hasta la etapa neoyorkina, a la que pertenecen los relatos de este libro. Este discurso autorial admite la matriz autoficcional de estas “fabulaciones” donde hallan eco las “filias y fobias” del escritor, como así también la diversidad formal y temática que libera los textos de las convenciones genéricas: “–sueños y visiones deletéreos, crónicas apócrifas, variaciones, viñetas, aguafuertes, retratos, instantáneas, momentos epifánicos y algún que otro desvaído relato–”. Con este gesto autotélico afirma la libertad del creador, su despreocupación frente al canon literario y las modas estilísticas, su “loboesteparia oposición frente a las condiciones, valores y mitos de nuestra época”.

El vínculo, temático o de otra naturaleza, que aglutina los relatos reunidos en cada serie está anticipado por el subtítulo y uno o varios epígrafes. Así, los relatos de “Recuerdos y olvidos de Granada” tienen como eje cronotópico a esa ciudad, que como el “toro de luz y de sombras” de la dedicatoria a Gonzalo Santoja Gómez-Agero, late en el cuerpo y moldea el alma del autor; los epígrafes, a su vez, abren un juego de velados indicios que se desplegará luego narrativamente: en el de Cervantes, don Quijote llama a Granada “buena patria”; el segundo es un elogio de la luz granadina en la *Mariana Pineda* de García

<sup>3</sup> Esta ortografía neológica, que a veces se desliza a la palabra *portmanteau*, o combinación de dos o más palabras preexistentes en la lengua, es muy frecuente en la prosa del autor, y remite a las experimentaciones oulipistas, sin olvidar una larga tradición que comienza con Rabelais y se afirma con las vanguardias. “Escritularia” podría ser la combinación de “escrituraria” y “patibularia”, “estrafalaria”, “prostibularia”, y no descartemos a Larios, la conocida ginebra malagueña que alivia la resaca del protagonista de “Autorretrato”.

Lorca, y el último, de Saramago, define la memoria como espacio en el que habitamos. En los tres asoman contradicciones que desentrañará el lector atento: don Quijote no ha ido a Granada, ni hay personajes granadinos en la novela de Cervantes; podría decirse que la citada en el epígrafe es la única mención de esa ciudad que aparece en esa obra; sin embargo, sabemos que toda omisión es una marca, y así lo entiende Daniel Eisenberg cuando lee en ese silencio cervantino un indicio de no conformidad con la forma en que había sido tratado el reino desde la Guerra de Granada –la llamada “conquista”, que no “reconquista”– (véase “Rincón del Editor.” *Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXII, 2, 2002): la quema de los manuscritos granadinos, la prohibición de la libertad de cultos y de la lengua de los moros que culminó con la Revolución de las Alpujarras. Tierra de luz y de sombras: la luz se niega a abandonar Granada, dice Federico García Lorca, pero “se enreda entre los cipreses/ o se esconde bajo el agua”, y aquí el poeta granadino hace yacer la luz en territorios de la muerte. Por fin, en Saramago, la contradicción se juega entre vivir en un espacio y habitar en una memoria: la memoria nos contiene, es nuestra casa; si bien nos movemos en un espacio –que puede ser amable o duro, como el del exilio–, la casa de la memoria va siempre con nosotros.

La segunda serie comprende una serie de microrrelatos que el subtítulo “Breve bestiario personal” adscribe a aquel género de antigua raigambre; sin embargo, las bestias extrañas y crueles no son aquellas que se mientan en cada pieza, sino los humanos que las depredan con sádica ferocidad. Los epígrafes, uno de Jeremy Bentham y otro de Paul Singer, contienen sendos alegatos contra la opresión ejercida por el hombre sobre las otras especies, sus hermanas en la casa común del planeta.

“El secreto de Artemisia y otras historias” es la serie más nutrida y la que presenta mayor diversidad temática y genérica. La homogeneidad subyacente se revela, una vez más, en el epígrafe donde William Burroughs defiende la independencia recíproca de las artes visuales y verbales: “*Visual art and writing don’t exist on an aesthetic hierarchy that positions one above the other, because each is capable of things the other can’t do at all.*” Con mayor intensidad que en las precedentes, este conjunto de relatos interactúa con un numeroso paratexto iconográfico, pero el lector comprende, de entrada, que las imágenes no ilustran los textos, ni los relatos comentan las imágenes. Casi todos los textos de esta serie aspiran a ser leídos en presencia de

una o más fotografías que funcionan como puntos de anclaje del relato, o de alguno de sus componentes (la singularidad espacio-temporal que Bajtín llama cronotopo, un personaje, un objeto que proyecta su dimensión simbólica, una articulación intertextual, la configuración estilística del discurso, una atmósfera) en correlatos visuales capaces de orientar la construcción de sentido en la lectura, no en sentido restrictivo sino productivo. La serie es –y esta afirmación podría generalizarse a todo el volumen– un experimento de confabulación intersemiótica donde la palabra y la imagen fotográfica libran una suerte de amoroso combate que las enlaza sin desmedro de su respectiva irreductibilidad: la foto vierte sobre el texto una demanda que el lenguaje sucesivo no podrá traducir enteramente; el discurso asedia lo oculto, o apenas sugerido en la imagen, en procura de la historia de la cual esta es fragmento, indicio o promisoría matriz.

En la entrevista publicada en el primer número de *RANLE* (I, 1-2, 2012: 144) Gerardo Piña Rosales revela el funcionamiento de sus dos modos de expresión en la génesis de sus relatos: “A veces, es la imagen la que me sugiere el texto; otras, el texto funciona como el disparador de la cámara.” Es evidente que en textos como “Un paseo con Ramón por las calles de Madrid”, “Breve crónica limeña” y “Variaciones sobre un tema toledano” la escritura surge provocada por las imágenes, y en muchos momentos teje los lazos que las unen. En la mencionada entrevista se hace referencia a una versión anterior del primero de los mencionados, cuyo título, “Fotogerías”, sintetiza lo que el entrevistador, Wenceslao Carlos Lozano, considera un “sincretismo surreal entre escritura y fotografía” (ibídem) haciendo alusión, además, a aquella amalgama de humor y metáfora que define a las greguerías de Gómez de la Serna. La acentuada hibridez de este texto que se cuenta en palabras y en imágenes se manifiesta tanto en su indeterminación genérica como en la pluralidad de las voces y los planos narrativos. El escenario inicial es el Panteón de Hombres Ilustres del S. XIX del cementerio de San Justo, donde un narrador –sosías del autor– va al encuentro de Ramón que, dispuesto a escribir sobre Lautréamont, pasea su mirada por las fotografías que tapizan las paredes de la cripta y despliegan una vasta iconografía de las vanguardias históricas. El texto parece desplegarse como imantado por la direccionalidad de esa mirada y da cuenta, mediante un complejo intertexto, de aquella irreductible extrañeza que interpela al lector desde la página. La écfrasis, que no es una mera figura retórica sino

un género en sí misma, ordena y traduce el bosque de imágenes (toda traducción, aun la interlingüística, supone la irreductibilidad de ambos textos: fuente y meta), primero en la voz del narrador, luego en la del mismo Ramón, quien, después de un intenso diálogo pregnado de alusiones y sobreentendidos con Isidore Ducasse, conducirá al lector en un periplo por las calles y plazas de Madrid.

Las otras dos piezas mencionadas retoman con ciertas libertades otro género de larga y vigorosa tradición en nuestra lengua: el del relato de viajes, que en virtud de su propia ductilidad carece de perfiles nítidos, acercándose a veces a la crónica y otras al plural conjunto de las escrituras del yo –memorias, diarios, autobiografía. Típicamente, el orden del texto es el de los pasos de un viajero que registra –esta vez, también con el ojo de la cámara– tesoros de coleccionista: el detalle de una escultura, un rostro, un panorama; un fragmento de realidad. El discurso no se limita a describir: el ejercicio de la perspectiva –según Barthes, travesía de lo percibido por el lenguaje– instala ciertos parámetros que “ponen en escena” la mirada del observador, que ha congelado en la foto el emergente de una historia. Por ello, ambos textos contienen numerosos microrrelatos incrustados (históricos, legendarios, ficcionales), que dinamizan las fotos a partir de detalles captados como indicios de ausencias que el discurso conjura.

Fue también un paseo fotográfico el origen de “Ninfolépsia”, un texto que el autor ha descrito como “leve parodia de la novela gótica inglesa” (Lozano 151). Esta vez, el hallazgo de coleccionista fue una antigua capilla anglicana de sugerente y sobria belleza, escondida a medias en un bosque de la campiña neoyorkina, cuya fotografía aparece entre las que suplementan la lectura de este relato. Sin embargo, el narrador-protagonista no carga la cámara consigo en su paseo, de modo que las fotos que aparecen en los intersticios del texto no justifican la historia como en los casos anteriores; esa justificación se encuentra hacia el final de “Un paseo...”, donde la voz de Ramón promete contar la historia de Virginia, la joven enterrada en el cementerio de San Justo. Aquí se da la imbricación de dos relatos seguidos; en otros casos, los relatos vinculados no se presentan uno a continuación del otro, e inclusive pertenecen a secciones distintas del volumen. La matriz autobiográfica es común a “Respirar por la herida”, “Confesiones de un expatriado” y “Autorretrato”, este último perteneciente a la primera serie. En ese texto de granadina ambientación, un protagonista –evidente autofiguración del autor– tras una pitanza

abundantemente regada de vino de la costa, entra en una cabina fotográfica para guarecerse de un inesperado chaparrón. “Desde el fondo del desazogado espejo, unos ojos turbios y severos le escrutaban”. Por entretenerse, pone una moneda en la ranura y se toma la foto. Inmediatamente lo sorprende la arcada y vuelve el estómago. En el exordio “Captatio benevolentiae”, como en el epígrafe de Allen Ginsberg que precede a “Autorretrato” y nuevamente, en el acontecimiento nodal, el vómito es una imagen recurrente –como en Baudelaire– y se asocia simbólicamente con la expresión artística; nada se acerca en esta imagen de violencia espasmódica a las nociones de inspiración romántica o de paciente trabajo constructivo. Si de elaboración se trata, aquí se la exhibe más bien como asunto del cuerpo, que expulsa lo bueno y lo malo que ha incorporado, sometido a una purga gatillada por la mirada judicial de ese otro –que es también él mismo– escrutante desde el espejo. Pero la crisis catártica es una etapa previa, que da paso al acto de creación: aliviado de la resaca y recompuesto, el artista está listo para interpretar, “con raro virtuosismo y arte”, su concierto. Esta dualidad de exceso y rigor, este nuevo investimento del diálogo nietzscheano entre lo dionisiaco y lo apolíneo, es una de las constantes del volumen, que caracteriza no solo los textos, sino el contrapunto de luz y sombra en algunas fotografías, la ambigua belleza que en ciertas imágenes se desliza hacia el grotesco o la insinuación del horror, la herida del *punctum* en un paisaje ameno o la yuxtaposición irónica de la composición *kitsch* con lo siniestro.

A esta recurrencia del claroscuro y la paradoja como procedimientos constructivos se suma una insistencia de carácter estilístico: el *homenaje*, régimen serio de la imitación de estilo, que Piña Rosales rinde a sus padres literarios. Las voces de los poetas malditos, como Lautréamont –a quien hace hablar en varios relatos– Rimbaud y Baudelaire –o “Rimbaudelaire”, como suele decir– parecen resonar, entrelazadas con la suya propia, en “Respirar por la herida”. Este texto retoma el tema de la autobiografía literaria de “Autorretrato”, pero el desdoblamiento que allí se manifestaba en la metáfora narrativa (la mirada severa desde el espejo que provocaba el vómito) aquí asume la figura enunciativa del apóstrofe, mediante la cual la voz erigida en juez implacable expone con crueldad el hontanar de la escritura: angustia, nostalgia del pasado, acoso de unos dioses ahora convertidos en demonios, soledad. El escenario ha cambiado: no es ya la luz de Granada, sino Nueva York, “la manzana podrida”; no la escalinata de

una iglesia en pleno mediodía, sino la noche en la “madriguera, entre los viejos libros de lomos artríticos.” Dos composiciones fotográficas, “Delirio” y “Enmascarado”, exhiben figuras dobles que suplementan el texto: la primera muestra la cara (en colores que evocan un mundo ambiguo, vegetal y antropomórfico) de una suerte de demonio aterrado y babeante que se abre paso como una cuña en lo que parece el fragmento de otro rostro; la segunda es una máscara doble –sobre la faz dominante hay otra, invertida, apenas insinuada bajo el rebozo, con ojos orientales y sonrisa enigmática.

El homenaje también preside la evocación de Paul Bowles en “Confesiones de un expatriado”, relato articulado en tres escenas o encuentros entre el narrador autorial y el escritor de *Memorias de un nómada*, donde la descripción vívida del personaje en diferentes escenarios crea una ilusión no solo visual sino pluralmente sinestésica, alternando con diálogos densamente intertextuales. Otros dos cuentos donde el homenaje se rinde en la escritura y en la invención que roza el terreno del fantástico son “Neruda y Mistral bajo el ala de Lautréamont” y “Kafka viendo llover en Macondo”. Podría decirse que el primero consiste en esa articulación hipertextual denominada “motivación apócrifa”, pues la historia inventa una causa para la redención que Neruda concede al “conde” en su “Lautréamont reconquistado”. El *pastiche*, la cita, el discurso metatextual se dan cita en este cuento, donde se enfrentan las dos voces consulares de la poesía chilena con el espectro acusador de Lautréamont, quien les enrostra a ambos sus concesiones a la presión ideológica o a la opinión pública. Sin embargo, ha sido el émulo de Satán quien, exhibiendo un gesto de caridad cristiana, ha permitido la reunión póstuma de Pablo y Gabriela.

Por su parte, en “Kafka viendo llover en Macondo”, el autor de *Amerika* es convocado por Melquíades a inspirar al Cronista de Macondo, todavía un joven en busca de su propia voz, para que escriba un texto donde lo maravilloso conviva con lo cotidiano en virtud de la magia de la palabra. Nuevamente el apóstrofe es la figura que articula el discurso del autor de los pergaminos descifrados por Aureliano Babilonia, para la construcción de una puesta en abismo que homenajea el famoso comienzo de *Cien años de soledad*: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota...” El juego de espejos enfrentados que engarza el futuro en el pasado, y nuevamente otro pasado más remoto en el sueño futuro, se replica aquí en la admirable

síntesis de la novela de García Márquez que el gitano refiere a Kafka para que comprenda hasta qué punto su obra habrá de imantar la escritura del promisorio joven colombiano.

En “El secreto de Artemisia” no hay fotografías, ni reproducciones de las obras de esta pintora, una de las iniciadoras del barroco italiano y personal recreadora del tenebrismo caravaggista. Es que, a pesar del tema, y de su fantástico tratamiento, el cuento es esencialmente un policial, donde el crimen no es, como podría pensarse, la violación sufrida por la joven artista por parte de Agostino Tassi, su preceptor y amigo de su padre, sino el injusto relegamiento de la obra de Artemisia, en muchos aspectos más rica, más dramáticamente conmovedora, que la de su padre Orazio Gentileschi. Intervienen, además de la lectura de los cuadros expuestos en el MET (en una exposición que tuvo existencia real en 2002) por parte del narrador y su amiga Malva Vitrale, recreaciones de documentos como el juicio por estupro a Agostino Tassi y las cartas que la propia Artemisia proporcionó al tribunal papal para la instrucción del proceso. La explicación llega a manos del narrador-investigador en unas cartas reveladoras escritas por un inopinado testigo: el cardenal Niño de Guevara, quien escapa de la pintura del Greco para seguir ejerciendo, en pleno siglo XXI, su tarea como Gran Inquisidor.

También son tributarios del policial dos cuentos redondos: “African Queen” y “Fatal encuentro”, uno paródico y el otro más bien relato de un crimen, de construcción realista. En ambos campea la ironía dramática, con tintes humorísticos en el primero y en el segundo francamente trágicos. Estas ficciones recrean las dimensiones más sórdidas del microcosmos neoyorkino y expresan su babélica pluralidad en los diversos registros con que se modula el discurso de los personajes.

Completan el volumen las minificciones de “Instantáneas”, donde la colaboración de los lenguajes verbal e iconográfico se manifiesta con especial énfasis. Sin embargo, el título, aclarado en la definición del DRAE que aporta el epígrafe, conviene más a los textos verbales que a los iconográficos, en su mayoría composiciones o collages fotográficos. “En Nueva Orleans”, “Tinta y estilete”, “Los dos esposos de la noche” son francamente microrrelatos porque, aunque elíptica y llena de hiatos, existe una historia que puede inferirse, o completarse en la lectura. Las composiciones fotográficas que los acompañan cuentan la suya propia, especialmente en el segundo, que vincula crimen y escritura en una relación metafórica que hace pen-



sar en Poe, en Cortázar, en Ricardo Piglia. En el tercero, en cambio, microrrelato e imagen se confabulan en la sugerencia de un peculiar triángulo amoroso. En “Para qué sirven los poetas” y “La patria” el estatuto textual es ambiguo: uno se acerca al poema en prosa, subordinando su leve materia narrativa a la contundencia de un final epigramático; en el otro el lector es convocado a construir una narrativa a partir de la relación entre la imagen compuesta –collage fotográfico donde la historia fronteriza entra a raudales– y el discurso estilizado del establishment. “Gracias por no matar” y “My turf” se acercan, por su cañamazo argumentativo, al microensayo.

El pacto plural y ambiguo que celebran las imágenes fotográficas y los textos ficcionales en *El secreto de Artemisia y otras historias* ofrece un nuevo testimonio del talento creador que Gerardo Piña Rosales despliega en doble vertiente. Unas y otros traducen, en lenguajes inconmensurables aunque convergentes, los atisbos de verdad que la cámara oscura de la mente proyecta en las ficciones.



*Judith decapitando a Holofernes (1614-20). Óleo sobre lienzo de Artemisia Lomi Gentileschi. Galleria degli Uffizi, Florencia*